

Regina Chulam (1950–) além da estética, a condição da imagem

*Regina Chulam (1950–): beyond the aesthetic,
the condition of the image*

ANGELA GRANDO*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Brasil, processos criativos: arte sonora e meios audio-visuais; teoria e crítica da imagem.

Doctorat en Histoire et Science de l'Art, Université de Paris I – Sorbonne.

Maitrise en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Paul Valéry, Montpellier, France.

Licence en Histoire de l'Art et Archéologie – Université de Paul Valéry – Montpellier, France.

Bacharelado em Música (piano) – Escola de Música do Espírito Santo (EMES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes (Coordenadora Adjunta). LabArtes – Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514 – Goiabeiras, Vitória – ES, 29075-910, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

Resumo: Dentro do quadro geral da obra de Regina Chulam, nosso texto pretende refletir sobre a prática confessa da atividade pictórica da artista, desse caminho escolhido, culturalmente simbólico de uma certa aventura além da estética, e que aporta uma posição de pertença cosmológica, independentemente dos princípios e tendências artísticas que regem a época. Essas imagens, como elas funcionam?

Palavras chave: Regina Chulam / imagem / pintura / autorreferencialidade.

Abstract: *Within the general view of Regina Chulam's work, this text intends to reflect on the confessed practice of the pictorial activity of the artist, of this preferential path, culturally symbolic of a certain adventure beyond aesthetics, and which contributes a position of cosmological belonging, Independently of the principles and artistic trends that govern the time. These images, how do they work?*

Keywords: Regina Chulam / image / painting / self-referentiality.

Introdução

Desde os anos 1980, Regina Chulam estabeleceu o estatuto de uma circunstância estética em relação porosa com a vida. Poderíamos dizer que sua obra marca

o encontro entre o real na conformação representacional e o indeterminável diante da permeabilidade imagética que dá forma à ideia. Como deslindar a evidência de uma disposição expressiva que se quer presente e atua no somatório de um componente realista que ecoa refeito nas malhas da própria pintura?

A artista capixaba licenciou-se em pintura pela ESBAL – Lisboa em 1981, e seu percurso artístico sintetiza toda uma ordem de fatores pessoais e culturais. Artisticamente resulta numa trajetória altamente íntegra, isto é, cumprida com o mesmo empenho, seja ao longo dos 30 anos em que viveu em Lisboa, seja no período posterior, quando, a partir de 2003, retornou ao Brasil e escolheu viver e trabalhar em Aracê, nas montanhas do Espírito Santo. De certa forma, tudo indica que a artista optou por abstrair-se do espaço das urbes e traçar estreitos vínculos com o ambiente reservado e intenso da natureza, no interior profundo e montanhoso onde se situa Aracê. Em consequência, esse *environnement* vai ser interiorizado e potencializado no processo dinâmico da obra.

“Ao estarmos diante das obras sempre estamos diante do tempo”, informa Didi-Huberman, e ao lidar com a imagem esse autor propõe uma semiologia não iconológica, “uma semiologia que não é nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos)” (Didi-Huberman, 2000: 9). Mais do que isso, nos propõe interrogar os objetos imagéticos no sentido anacrônico, remetendo-nos ora ao passado, ao teor contextual de sua produção, ora ao presente, à atualidade em que neles perscrutamos aquilo que nos contam do tempo. Além do que, diz: “temos de reconhecer humildemente isto: que ela [a imagem] provavelmente nos sobreviverá”. Nessa alternância de tempo, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, “o elemento do futuro, o elemento da duração” e seu significado se afirma diferentemente no fluxo do tempo. Essa alternância de tempos evidencia que a percepção das obras é dinâmica, plural de reconfigurações e solicita reatualizações do olhar. Ao mesmo tempo, diante de uma imagem recente – e por mais recente que ela seja – vemos da nossa parte o passado, que também nunca cessa de se reconfigurar, já que toda imagem só se torna pensável numa construção de memória.

1. Pintar e desenhar são uma coisa só

Nessa condição da imagem, e convergindo com ela, se a pintura de Regina Chulam é herdeira de uma tradição – aquela do retrato e da paisagem, construída no Renascimento – sua posição em uma viragem da história das imagens lhe deixa o campo livre: o legado estava terminado. De igual modo, uma análise do processo de transformação de sua obra, desde as telas carregadas



Figura 1 · Regina Chulam, *Poltronas e Agaves*, 2008, técnica mista sobre madeira, 110×430 cm. Foto: Pat Kilgore.

Figura 2 · Regina Chulam, *Jogo de Gamão*, 1987, acrílica sobre tela, 133×88 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.

Figura 3 · Regina Chulam, *Bandeira – Vale o que está escrito*, 2006, 150×200 cm, Colagem e desenho 'carbonado' sobre madeira. Fonte: imagem cedida pelo colecionador, Coleção particular, Vitória.

de investigação sistemática da morfologia pós-cubista (interação entre figura e fundo, dedução analítica dos componentes da forma ou investigação entre planos múltiplos, distorções e expansões da malha cubista), até a flagrante reivindicação e dominação da matéria pictórica e do plano anti-ilusionista e, ainda, do esforço em desfazê-los, aponta no estreitamento com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

A escolha de um caminho no complexo percurso histórico da pintura do século XX indica que a obra atravessa uma enorme variedade de perspectivas e que, sem vacilações nos seus propósitos, abarca o respeito pela tradição do fazer, pelo entendimento dos meios técnicos estabelecidos e do saber historicamente acumulado. Na obra de Chulam, linguagem e técnica são uma unidade. Estaríamos no centro da questão proposta por Heidegger, quando trata do fazer próprio da arte e designa a técnica “[..] não como instrumento para atingir determinados fins, mas como fazer que desvela aquilo que não nos era dado ver” (Heidegger, 1994: 10). No sentido de que a liberdade perante a técnica concerne substancialmente à compreensão da constituição histórica da relação que o homem mantém com os outros entes e com o ser; e no sentido da investigação de si mesmo, o que vem a ser algo como uma meditação cujo pensamento visual tece redes complexas de associações.

Desse modo, e com o reconhecimento cosmológico da pintura como procedimento que conduz a um *lien* maior com as coisas, a ação primordial do gesto passa pelo entendimento que a artista tem de seus objetos de atenção. É assim que, em Regina Chulam, pintar uma cadeira não é mera representação inanimada, mas sinal de escolha subjacente à motivação trazida pela filtragem de algo situado atrás das aparências (Figura 1). As escolhas temáticas (o repertório), então, surgem de uma espécie de síntese de um real vivenciado que deve ser filtrado, transfigurado, e sempre nas coordenadas da pintura e do desenho, vertentes que se superpõem com tintas da China, com a sanguínea, com a aquarela ou em outras combinações como a colagem. Uma situação pictórica, diria seu mestre português Frederico George, “onde os espaços não são tão facilmente apreensíveis” (George, 1990).

2. Uma situação pictórica – num realismo desprendido

Há nessa fala uma explicitação da lógica estrutural da obra que se faz "num realismo desprendido", ocasionado pelo trâmite de espaços – interno e externo (da artista e do mundo) – em absoluta simbiose. Dos detalhes à percepção geral de cada quadro, sua poética aponta e mediatiza o contato com o real, ocasionando uma atmosfera do local, que se transfigura em suas telas. Esse substrato



Figuras 4, 5 · Regina Chulam, *Autorretratos*, 1996/1998, Técnica mista sobre tela, 27x22 cm. Fonte: acervo fotográfico da artista.

Figura 6 · *Procura-se II* (série), 2004. Técnica mista sobre tela, 40x40 cm. Fonte: Casa Fernando Pessoa, Lisboa.

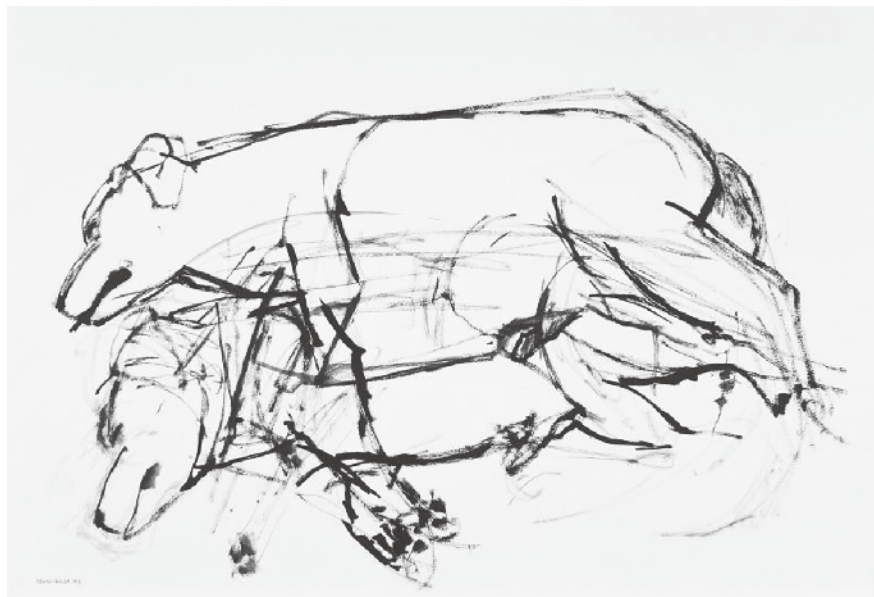


Figura 7 · Regina Chulam, *Bapoo*, 2013, Tinta da China sobre papel, 75×110 cm. Foto: Pat Kilgore.

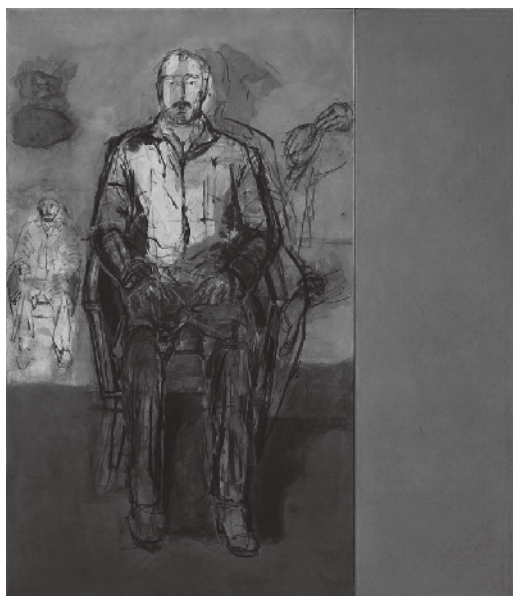


Figura 8 · *Retrato de Floriano Borchard*, 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195x67 cm. Foto: Pat Kilgore.

Figura 9 · *Retrato de Julieta Borchard*, 2008. Técnica mista sobre tela e madeira, 195x167 cm. Foto: Pat Kilgore.

imagético é ativado de forma intensa e plural pela reaproximação de temas vividos, retomados em séries que ativam um anacronismo no arco geral da obra. Não há como deixar de situar uma retomada do passado quando, dentro de um mesmo tema, a artista traz um novo presente (continuação/ inovação) manipulando ligações, como se vê nas obras *Jogo de Gamão* (Figura 2) e *Escravo de Jó*, bem como na série *Jogo do Bicho* (Figura 3). Aqui, se o tema é o mesmo, cabe considerar o aspecto da decalagem de tempo e as ambivalências que compo- tam essas obras. A série da qual fazem parte as duas primeiras telas, datada de 1987, foi apresentada na Galeria Usina, em Vitória-ES. Não custa dizer que o espaço dessa galeria foi em sua origem uma bela e clássica mansão na qual Regina Chulam viveu sua infância (residência ancestral que pertenceu a sua família). Na ocasião da mostra ela diz: “[...] a emoção é dupla, uma de expor aqui em Vitória e outra, expor na casa que foi meu lar.[...]” (Chulam, apud Batista). Na percepção geral da série de telas apresentadas, o tema dos jogos marca seu aspecto lúdico: jogo de dama, gamão, cabra-cega, paciência, escravo de Jó, etc. Como lidar com essa espontaneidade diversa das linhas cromáticas que esbo- çam figuras? Cabe à cor e às flutuações de luz e sombra recriar sobreposição de planos e levar o olhar do espectador a penetrar no jogo.

De que modo esse mesmo espectador lidaria com a série *Jogo do Bicho* (2006/2007)? O conjunto do trabalho, que abarca um teor conceitual, é exposto na mostra individual *Ó Pátria Amada*, de 2007. Essa série contém 25 trabalhos de 34×34 cm e um de maior dimensão (150×200 cm), diferenciado no título: *Bandeira – Vale o que está escrito* (Figura 3), todos com técnica de colagem e dese- nho “carbonado” sobre madeira. A série se refere à tradição do popular jogo de apostas de rua difundido no Brasil. Chulam explica:

[...] quando de minha volta, em 2003 [...], fiquei um tempo em Vitória. Via todos os dias a pequena mesa das “bancas” pintadas de verde, amarelo, azul e branco, com aquelas “tirinhas” penduradas. Primeiro fiquei fascinada com aquele espaço pequeno, tão brasileiro e plasticamente muito interessante. Apaixonei-me pelas tirinhas carimbadas que trazem o resultado do jogo do bicho. Dei com o lema do jogo: “Vale o que está escrito”. Essa foi a grande descoberta, o grande encontro. Comecei a juntar as tirinhas com o auxílio de amigos e das mesinhas das esquinas. Tarefa vagarosa. (Chulam, 2007)

Essa coleção singular de bilhetes recolhidos é colada sobre suporte em madeira e recebe, com o auxílio de carbonos coloridos, os desenhos dos bichos (um bestário dialético desenhado por Chulam), aos quais a numerologia dos bilhetes da sorte está atrelada. Em *Bandeira – Vale o que está escrito* (mote que altera o lema “Ordem e Progresso” da bandeira nacional), o mesmo processo de

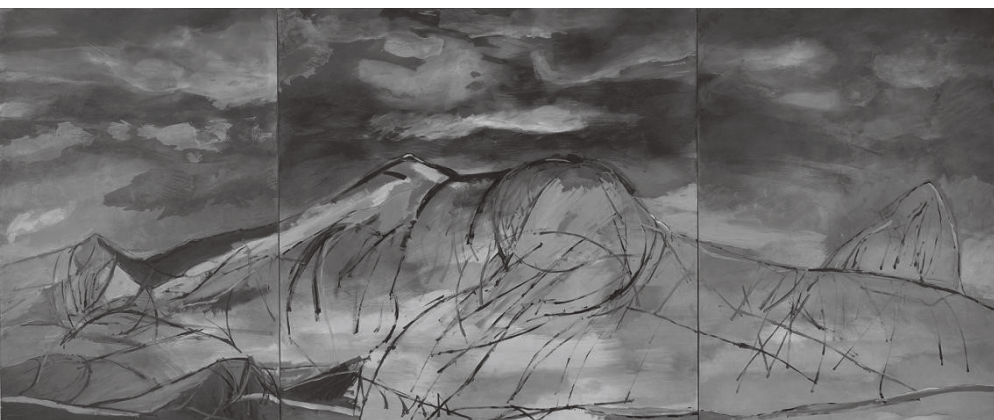
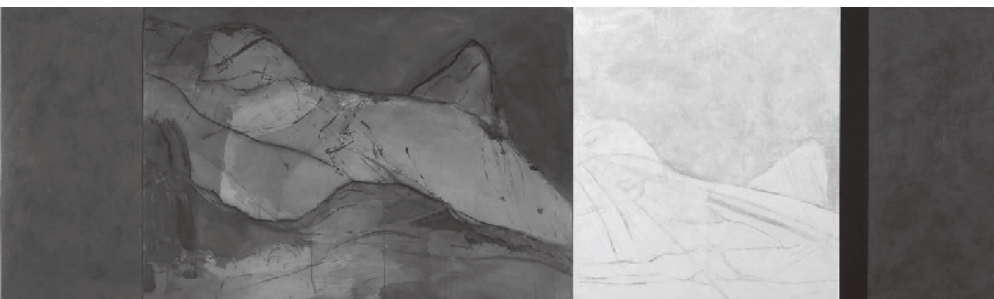


Figura 10 · Regina Chulam, *Pedra Azul*, 2008, Técnica mista sobre madeira, 110x375 cm. Foto: Pat Kilgore.

Figura 11 · Regina Chulam, *A montanha de todas as cores* "(...) assim na terra como no céu" (tríptico), 2013, Acrílica sobre tela, 180x430 cm. Foto: Pat Kilgore.

Figura 12 · Regina Chulam, *Paisagem Vermelha*, 2013, Acrílica sobre tela, 180x160 cm. Foto: Pat Kilgore.

colagem recebe desenhos de 25 animais desse jogo contraventor, um bestiário aqui protagonista "de uma fábula visual tão gráfica como cáustica".

Essa disseminação da forma pictórica em direção ao teor do real deriva da vontade de integrar pintura e vida. Nessa órbita artística, surpreende o vasto repertório de autorretratos e retratos de amigos, de vegetação e de animais que coabitam o espaço imagético da artista. Nisso tudo, cabe reconhecer uma característica balizadora da obra: sua predileção pelas séries, pela recorrência de um tempo poético em que passado, presente e futuro se reúnem e permitem retornos. Nesse amplo território artístico, sublinho a série de autorretratos *Impermanência – um caminho para o autoconhecimento*, sobre a qual diz a artista:

[...] Após ter executado nove retratos de um grande amigo meu, apeteceu ver-me ao espelho. [...] Surgia uma cara que eu não sabia donde teria vindo. Parti para outra tela, e... outra Regina, que eu desconhecia. Mas que era. Olhei fixamente para aqueles autorretratos e vi-me. A partir daí a curiosidade foi maior. E pronto, disparei a pintar autorretratos assim, uns atrás dos outros, na tentativa de conhecer aquelas que me habitavam. Embora não seja reconhecida pelos meus amigos, reconheço-me. [...]

(Chulam, 2003)

Nesse processo de "olhos fixos no espelho" há mais de 700 autorretratos (Figura 4 e Figura 5). Uma escolha de Chulam para captar, nesse tema a mil faces, uma pluralidade de estados que se imprime no objeto pintura. Donde a "escolha de uma representação por trás da qual o artista procura se dissimular, quando não, de se representar" (Billeter, 1985). Essa "heteronímia" visual ganhou em significado na mostra individual, quando foi apresentada em seu conjunto, organizada em 1998 na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa. Identificou-se nessa mostra uma verdade contida na obra: seu *tour de force* exigia que a subjetividade de cada pequena tela se soldasse com as das outras para engendrar a imanência do real autorretrato. De resto, no cruzamento da imaginação com a matéria, desenho e pintura são uma coisa só para interceptar transfigurações, captar microinstantes no ato em que uma forma expressiva se faz.

Conclusão

Na virada dos anos 2000, as duas mostras de Chulam organizadas em Lisboa e em Abrantes, *Procura-se* (2003) e *Procura-se II* (2004), Figura 6, tanto indicam a permanência da artista nas séries de autorretratos quanto demonstram a problematização da própria pintura. Essa flutuação entre agir sobre o fator intrínseco do próprio dinamismo da obra, fazer emergir um espaço pictórico beirando à abstração e, no entanto, liberar o transbordamento de uma pulsação

de essência humana – daí a carga de energia expressiva mais íntima que solicita a figura – é persistente na trajetória da artista. Trata-se de um desdobramento gerador de pensamento associativo próprio das imagens que, no dizer de Didi-Huberman, “é bem o pensamento que se estrutura deslocando-se” (Didi-Huberman, 1995).

Não cabe dúvida de que sua decisão de retornar ao Brasil e estabelecer morada no interior profundo do estado, em Aracê, conduz a uma experiência predeterminada para a coexistência de dois espaços, o da intimidade e a imensurabilidade da natureza.

Na percepção desse mundo, Chulam faz aparecer certo arranjo de elementos, emblemas dessa relação mais íntima com o ser. Entre os anos 2008 e 2012, a retratística da artista reflete um estilo no qual suas intenções instintivas estão em plena coincidência com sua técnica. O que se configura à primeira vista é que “há uma pintura que se quer pintura” e corresponde então à própria exibição do processo pictórico. As figuras são apresentadas num espaço quase desnudo e limitado, como se fosse necessário à atenção se concentrar sobre elas nesse momento em que estão separadas do mundo; mas há necessidade também de que elas sejam do nosso mundo, que estejam muitas vezes sobre uma peça familiar, uma cadeira, uma poltrona, lá onde se supõe implicitamente estar. Isso num espaço fechado, quase metafísico, enquadrado por gráficos de linhas e planos de cor submersos na superfície literal da tela. Visualmente as linhas-tramas e frestas de luz fazem sobressair certos aspectos aos retratados (pessoas próximas à artista), uma aura pessoal que “já não é só a da pessoa retratada e sim do próprio retrato”. Essa força está no próprio envolvimento de uma vivência perceptiva que se transubstancia em pintura (Figura 10 e Figura 11).

Dando à percepção uma função ontológica, a obra cria uma maneira típica de tratar o mundo, enfim, de significá-lo. Entre a ação pictórica em si e o que a rodeia, numa operação de dentro para fora, a forma expressiva revela o embate da tela em criar o imaginário subjacente de uma natureza impregnada de sua latência telúrica (Figura 12) e legitima o momento construtivo, sinalizando que “algo objetivo fala”. Nesse sentido, as pinturas e desenhos de Regina Chulam, a partir de seu período em Aracê, apontam para a paisagem local, as montanhas e a vegetação, ou para a aparição do céu (em suas últimas pinturas), as ovelhas, as cabras e o cachorro Bappo, e refletem uma organicidade interna, um dar-se ao mundo que também o reinventa.

Referências

- Billeter, Erika. (1985) "Pour une exposition",
L'autoportrait à l'âge de la photographie,
catalogue du Musée cantonal des Beaux-
Arts de Lausanne et du Württembergischer
Kunstverein Stuttgart. Lausanne.
- Chulam, Regina. (2003) *Procura-se II*. 1 folder.
Casa Fernando Pessoa. Lisboa.
- Chulam, Regina. (2007) *Ó Pátria Amada*.
Oá Objeto Arte, Vitória, ES, Brazil.
- Chulam, Regina. (2007) *Século Diário*.
Vitória, 25 abril.
- Didi-Huberman, Georges. (1995)
*La ressemblance informe ou le gai savoir
visuel selon Georges Bataille*.
Paris: Macula.
- Didi-Huberman, Georges. (2000) *Devant
le temps*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Doca, Batista. (1987) "Uma volta para matar
saudades". *A Gazeta*, Vitória, 04 dez.
- George, Frederico. (1990) "Regina Chulam:
Master Lines". *QUADRUM*. Lisboa.
- Heidegger, Martin. (1994) *Conferencias y
artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.